

cello, dopo i lavori di recupero e restauro degli affreschi del Chiostro Verde, i quali consentono di ribadire la valutazione del primo viaggio veneziano, dal 1425 al 1430 circa, nei termini che lo studioso riaffermava presentando la bella iniziativa fotografica delle « pitture murali nel Veneto », ospitata dalla Fondazione Cini nel 1960. Né il tentativo operato dal Salmi e dal Muraro, sicuramente interessante, di sottrarre a Francesco da Faenza la figura di S. Giovanni Evangelista a S. Tarasio per darla a Domenico Veneziano, risulta, al momento attuale, completamente convincente; e problematico, nel quadro del supposto ritorno a Venezia di Domenico, lo spostamento in direzione di quest'ultimo della soluzione attribuita dell'affresco di S. Gottardo ad Asolo e dell'« Adorazione » berlinese. Piuttosto utili, invece, ma nel senso di un approfondimento di indicazioni implicite nel panorama del 1927, le illuminazioni ai margini dell'attività castagnese, delle figure di Antonio da Firenze e di Silvestro, alle quali lo stesso Fiocco diede ampi e determinati contributi. Anche la questione relativa a Dello, dopo un riesame del *retablo* del Duomo di Salamanca, non ha subito, nel giro di trent'anni, spostamenti; e l'allacciamento all'esilio di Palla Strozzi dell'arrivo a Padova del Baroncelli e del Lippi mantiene tutta la sua evidenza di felice e singolare intuizione: come confermano il documento reso noto nel 1936 dallo Zanocco e l'individuazione di certi accenti stilistici lippeschi in Gianfranco da Rimini e in Gerolamo di Giovanni da Camerino: nonostante che la personalità di quest'ultimo resti tutt'altro che chiara (e si pensi alle recentissime ipotesi dello Zeri nel suo libro affascinante sul cosiddetto Maestro delle tavole Barberini), e legata strettamente al problema della distinzione delle presenze agli Ovetari, dove il Longhi e, ora, lo Zeri fanno entrare anche il Boccati. Il Fiocco osserva che i contributi documentari, particolarmente della Rigoni, sul Pizzolo e sulle collaborazioni di Ansuino e di Bono, consentono di riconoscere mani, iconografia e cronologia nel senso ch'egli, nel 1927, aveva intravisto, escludendo pertanto, alla fine, qualsiasi intervento di Gerolamo e del Boccati: e a noi sembra che le più valide e sicure ragioni siano, anche in questo caso e per adesso, le sue. E così riguardo alle presenze di Giambono e di Jacopo Bellini.

Sulle supposizioni intorno a Mantegna scultore e miniatore, infine, il Fiocco rinvia ai suoi ampliamenti del 1937 e del 1958: giustamente confermandosi, in linea generale, specie contro la ferma intransigenza della Tietze Conrat, che sembra davvero viziata da una sorta di preclusione aprioristica; benché il discorso resti aperto, e, intanto, nell'attesa dei risultati dell'importante tentativo, tuttora al vaglio, organizzato dai responsabili della Mostra di Mantova, correttamente impostato.

Siamo ben lungi dall'aver esauri-

to, così, i motivi stimolanti d'interesse che la ristampa de « L'arte di Andrea Mantegna », a più di trent'anni di distanza dal suo primo apparire, ripropone, così spesso intatti; ma ci auguriamo che, dal rapido esame condotto, sia risultata chiara un'affermazione della validità e dell'attualità, a tutt'oggi, in tante sue argomentazioni e in tante sue proposte, dell'opera: che resta — e resterà, anche allorché gli ulteriori progressi delle ricerche e degli studi possano aver condotto a nuove prospettive e a nuovi panorami — la testimonianza insuperabile e memorabile del metodo di un Maestro.

LIONELLO PUPPI

UGO PROCACCI, *Sinopie e affreschi*, Electa editrice, per la Cassa di Risparmio di Firenze, Firenze 1960, pp. 273, figg. LVIII + tavv. 145 + ill. 52.

Già nel 1772 Tommaso Patch mostrava d'aver compreso l'importanza delle sinopie; ma la sua voce non ebbe ascolto e conseguenze, giacché soltanto un secolo più tardi, nel 1883, Luigi Bailo arrischiava un tentativo di distacco e di recupero nella Chiesa di S. Margherita a Treviso: isolato anch'esso e privo di seguito, se all'inizio di questo secolo, nel 1909, poteva essere impunemente consumato il crimine della distruzione delle sinopie del Diluvio e dell'Ebbrezza di Noé, di Paolo Uccello, al Chiostro Verde. Occorre attendere ancora: finché, nel 1919, Mario Salmi riportava l'attenzione sul problema; che l'Oertel, nel 1940, per la prima volta, affrontava sistematicamente in un articolo pubblicato nelle « *Mittelungen* » dell'Istituto tedesco di Firenze; e il Procacci riprendeva quindi in una serie di saggi organici, i quali rappresentano il contributo fondamentale: il più articolato e il più impegnato. Ed è lo stesso Procacci che ci presenta ora un panorama completo di ciò ch'è stato realizzato in Italia, sino ad oggi, per la salvezza di un inestimabile patrimonio d'arte: in un'opera monumentale, corredata di larghi, esaurienti repertori illustrativi, in una veste di finissima eleganza editoriale, resa possibile grazie alla splendida munificenza della Cassa di Risparmio di Firenze; e che crediamo fermamente di poter segnalare come una autentica tappa nella storia della cultura.

S'intende, pertanto, che entrare nel merito degli svariati problemi continuamente sollevati e proposti dalla lettura delle pagine stringate e dense del Procacci, significherebbe affrontare un discorso che ci porterebbe parecchio al di là dei limiti di una segnalazione sommaria; e ci basterà dunque, in questa sede, dare brevissima notizia di alcune *schede* concernenti questioni di arte lombarda. Vorremmo, tuttavia, prima, indugiare su una documentata affermazione del Procacci, che ci sembra, insieme, una conquista critica di

straordinario rilievo e una ipotesi di lavoro, carica di notevoli conseguenze. Lo studioso, infatti, dopo circostanziate precisazioni sulla tecnica del disegno murale condotte sulle testimonianze teoriche (Cennino, in particolar modo) e sulla base della concreta esperienza del recupero, osserva che le sinopie sono, si può dire, « quasi gli unici disegni pervenuti a noi — dei nostri artisti più antichi — dalla fine del Duecento alla metà circa del Quattrocento, essendo, come è noto, pochissimi i disegni su carta o su cartapeccora che si conservano fino a tutto il Trecento, e scarsi quelli del primo Quattrocento ». Del problema non possono offrire persuasive spiegazioni, un rinvio, semplicistico, alla lontananza dei tempi (i disegni ci son giunti in quantità cospicua a partire dalla seconda metà del Quattrocento, proprio, si badi, quando, con il subentrare dello spolvero e del cartone, le sinopie si fanno più infrequenti, per scomparire ben presto) o una considerazione, non esatta, dell'alto costo della cartapeccora e, più tardi, della carta: in effetti, proprio, « i disegni in questi tempi lontani, erano quelli che si tracciavano direttamente sul muro; erano, cioè, le sinopie ». Gli specialisti, i quali si occupano dello studio dell'attività grafica degli artisti, non potranno più prescindere da codesto dato di fatto: tanto più rilevante, in quanto nella sinopia, come ben nota ancora il Procacci, il pittore agisce libero dalle pressioni e dai legami contingenti imposti, di volta in volta, dai committenti, dagli schemi più rigidi e vietati, dalle tradizioni iconografiche: è, in maniera autonoma e sciolta, sé stesso, e nel modo più completo; giacché è certo che la sinopia vedeva impegnato solo il maestro, laddove, più tardi, nell'esecuzione dell'affresco, subentravano gli aiuti della bottega. In tal senso, l'opera del Procacci costituisce un eccezionale incomparabile *corpus* grafico, ov'è raccolto materiale realizzato nell'arco di due secoli e mezzo (accanto alle sinopie vere e proprie, schizzi, abbozzi di prova, appunti di tracce poi abbandonate; e anche studi spesso condotti da scolari, sotto la guida del maestro: si vedano, a quest'ultimo proposito, gli affascinanti problemi che propone il recupero di una zona del Chiostro degli Aranci alla Badia di Firenze, e analoghe questioni nell'Oratorio di Mezzarotta presso Bologna). Un solo rilievo ci sia consentito avanzare intorno al discorso, per ogni altro verso felice, del Procacci: allorché, lo studioso parla di « quelle sinopie che, concepite dall'artista solo per sé, ci appaiono — e questo molto più che gli stessi disegni — non solo libere dagli schemi e dalle formule del loro tempo, ma alle volte addirittura fuori del tempo stesso... »; poiché ci sembra trattarsi di pericoloso giudizio antistorico, implicante come tale, alla lunga, il rischio di formulazioni categoriche sul tipo di quelle teorizzate dal Degenhart, nel saggio « *Zur Graphologie der Handzeichnung* », a buona

ragione criticato dal Ragghianti; o di affermazioni assolute che, svincolando le sinopie da legami con una precisa e concreta realtà storica, finirebbero per svuotarle di ogni linfa vitale, e di ogni significanza poetica.

Dal prezioso « catalogo delle sinopie dell'arte italiana », pubblicato dal Procacci a conclusione del suo lavoro, gli studiosi della cultura figurativa lombarda potranno trarre utili informazioni su materiale, in qualche caso, crediamo, assai poco noto, come le sinopie del '300 inoltrato relative a storie di S. Antonio da Padova, che si vedono nella cappella del transetto a cornu *Evangelii* di S. Francesco a Brescia; o i disegni murali in nero, tra l'VIII e il IX secolo di S. Salvatore, anche a Brescia, in parte illustrati dal Panazza, che ne completerà la pubblicazione. Importanti, pure, le sinopie di San Francesco a Mantova, di cui si potrà forse rivedere la dubitativa ascrizione ad artista veronese del primo '400; quelle milanesi di S. Gottardo in Corte e di S. Pietro in Gessate (giustamente assegnata, ci sembra, una con la Crocifissione, nel primo edificio, a Giotto, sul fondamento delle nostre attuali cognizioni su questo pittore; e del Montorfano le altre, nel secondo edificio). Di altissimo rilievo, infine, il materiale — del resto noto — conservato nella cappella di S. Aquilino in S. Lorenzo di Milano, riferibile alla seconda metà del IV secolo.

LIONELLO PUPPI

MANTOVA - Le Arti, II - *Dall'inizio del secolo XV alla metà del XVI* - Testo di Ercolano Marani e di Chiara Perina, con prefazione di Edoardo Arslan. Istituto Carlo d'Arco per la Storia di Mantova. Mantova, 1961 (2 voll.).

Anche per questa seconda parte della storia artistica di Mantova, dedicata al periodo rinascimentale, non possiamo che concordare pienamente con lo autorevole giudizio espresso, nelle pagine introduttive, da Edoardo Arslan, riconoscendo alla trattazione, oltre la ricchezza dei contributi, una non comune chiarezza di impostazione e un equilibrio di svolgimento fondati essenzialmente sulla sicura e profonda conoscenza da parte degli Autori, dell'argomento e del patrimonio d'arte mantovani. Non sembri eccessivamente ottimistico, insomma, se ripetiamo il giudizio nel complesso largamente favorevole che abbiamo creduto di poter dare del I volume di questa lodevolissima impresa dell'Istituto d'Arco (nel precedente numero di questa rivista).

Riferendoci in primis all'architettura: se nella trattazione del periodo medioevale occorreva sofferire alla incompiutezza degli studi aggravata da lacune, distruzioni, e quindi da pressoché insormontabili difficoltà di distinguere e leggere i testi superstiti; in quella del pe-

riodo rinascimentale, la relativa ricchezza di testimonianze manifeste e generalmente di facile accessibilità, e una situazione attributiva spesso inerte o schematizzata avrebbero potuto dar luogo a un testo sia pure utile, ma per lo più di riepilogo e di compilazione. Il Marani, invece, forte di una rara conoscenza del cospicuo patrimonio architettonico di tutto il territorio mantovano (conoscenza non limitata, s'intende, ai limiti cronologici del volume), attraverso un meticoloso e scrupoloso vaglio di ogni testimonianza attendibile, dal monumento alle carte d'archivio e tenendo altresì nel debito conto le particolari condizioni storiche ambientali, ha tracciato un profilo ordinato, vivo, per molti aspetti inedito della evoluzione dell'architettura mantovana. E per valutare l'importanza del saggio e dei contributi basterà appena ricordare il ruolo di prima linea che spetta a Mantova nella storia dell'architettura rinascimentale dell'Italia settentrionale, non solo rispetto a Milano ma, come appunto il Marani sottolinea, alle stesse Padova e Ferrara. Mantova ha dalla sua, anzitutto, quella che viene definita come la « consapevolezza della sostanza e della dignità dell'operare in senso architettonico », costituente un aspetto peculiare della civiltà artistica mantovana (e non esclusivamente gonzaghesca) fino al mezzo dell'età barocca; ed è certo per via di questa remota intima tradizione, che, allorché va configurandosi — per il concorso di fatti vari (dal magistero di un Vittorino da Feltre alla celebrazione del Concilio di Pio II, ma principalmente per la venuta di artisti forestieri, a cominciare dal Fancelli) — una nuova temperie culturale di tipo umanistico, l'architettura appare innestata sul terreno della civiltà cavalleresca e cortese: fenomeno tutt'altro che singolare nel Settentrione d'Italia (specie in Lombardia); ma che in Mantova, per la stessa posizione geografica della città, assume venature tipiche; sicché, appunto in architettura — assai più delle altre forme d'arte soggetta alla « intrusione » del committente — « il Rinascimento fece il suo ingresso in quegli anni (poco dopo la metà del secolo) come gusto del dettaglio, mentre le linee degli edifici nuovi facevano i conti con l'ambiente medioevale ». E non è un caso che il primo introduttore ufficiale, per così dire, delle forme nuove, il Fancelli, sia quell'artista « duttile e geniale », novatore e al tempo stesso acuto interprete di una tradizione che non poteva spegnersi d'incanto. La personalità del Fancelli emerge chiaramente dalle pagine a lui dedicate — a nostro avviso tra le più interessanti e importanti del volume — dove la riabilitazione dell'architetto-scultore settignanese, noto press'a poco quale esecutore di disegni dell'Alberti o comunque sua controfigura, si motiva attraverso una convincente analisi e restituzione della sua opera: dal palazzo di

Revere (di cui già l'Arslan aveva colto l'importanza), « primo stupefacente frutto di una vitale fusione dell'educazione fanciulliana col mondo cavalleresco padano... », tra le creazioni più significative del Rinascimento italiano », al palazzo di Motteggiana, dove si avvertono i primi suggerimenti mantegneschi (in certi dettagli scultorei) e fino alla *Domus Nova* dove il Fancelli « ha inteso e assorbito con freschezza di spirito la lezione dell'Alberti ». Nè, infine, l'A. ha dimenticato di accennare giustamente ai rapporti che possono istituirsi fra certe soluzioni fanciullane e il palazzo ducale di Urbino. Una riprova che, senza volerne dilatare oltre limite la statura, al Fancelli compete, in una delle vicende salienti dell'architettura del Rinascimento, un ruolo che quanto meno finora gli era stato misconosciuto.

Quanto all'Alberti, nell'esauriente trattazione (che si giova, tra l'altro, degli esiti del convegno di Monaco del 1960), a parte vari brani degni di menzione — cit. per es. la discussione circa la restituzione del San Sebastiano — piace rilevare particolarmente, dato che il tema andava svolto in chiave « mantovana », come siano stati bene definiti i rapporti dell'artista con l'ambiente gonzaghesco e lumeggiate le relative conseguenze.

Lo stesso può dirsi per le pagine dedicate ai rapporti del Mantegna con l'architettura. Né si può tacere della parte che tratta delle figure di architetti minori, fra '400 e '500, fra i quali emerge quel Gian Battista da Covo che, non solo secondo i documenti gonzagheschi, ebbe un ruolo di rilievo a Corte durante il periodo isabelliano, nonostante fosse sovrastato dalla presenza di Giulio Romano. Del capitolo riguardante quest'ultimo ci limiteremo a ricordare in particolar modo, l'epilogo dedicato alle trascrizioni periferiche post-giuliesche che, mentre lasciano intendere la persistenza di orientamenti diversi, costituiscono una significativa testimonianza della ricchezza del panorama architettonico mantovano.

Non meno impegnativa — per la complessità e copiosità della materia — è stata la fatica di Chiara Perina che, nella II e III parte del volume ha trattato di scultura, pittura e arti « minori ». Tanto più impegnativa se si pensa che, per la tessitura di una traccia storica « mantovana » e la configurazione della relativa fisionomia storico-stilistica, occorre fare i conti con un gran numero di artisti venuti di fuori (ivi compresi alcuni sommi dell'arte italiana), la cui presenza spesso si limitò all'invio di opere delle quali poi non è rimasta che una notizia documentale. Gran parte di esse, infatti, radunate nelle collezioni gonzaghesche, ne hanno subito le vicende, disperdendosi ai quattro venti. Facile dunque immaginarsi quali e quanti quesiti abbia dovuto via via risolvere l'A. e come arduo sia stato conseguire il « lodevole equilibrio » (di cui l'Arslan le